

Die Münsterkanzel zu Villingen

Beitrag zur Lösung der Meisterfrage

Heinrich Adrion

Die Villingener Münsterkanzel gehört im weiten Umkreis zu den bedeutendsten Leistungen der altdeutschen Bildhauerkunst um 1500. Vor allem ihre Reliefplastik, die in 7 eindrucksvollen Szenenbildern die Passion Christi vergegenwärtigt, ist von überragender Qualität. Aber auch unter kunsthistorischem Aspekt sind die Kanzelreliefs, die bereits mehr der Frührenaissance als der ausgehenden Spätgotik angehören, ein hochinteressantes Zeitdokument. „Renaissance“ ist hier zu verstehen als eine von der Antike und Italien völlig unabhängige „Wendung der deutschen Kunst hinweg von der Spätgotik“¹⁾, eine Entwicklung, die allerdings nur von einer ganz kleinen Gruppe von Plastikern jener Zeit vollzogen wurde. Ihr ist der Meister der Villingener Kanzel ohne jeden Zweifel zuzurechnen.

Ebenso eindeutig ist seine Herkunft aus dem oberrheinischen Kunstkreis, wobei eine Schulung in Straßburg, wahrscheinlich bereits vor 1480, nahe liegt. Auch die Tatsache, daß sich „die Kanzel von den in Schwaben üblichen Kanzeltypen unterscheidet“²⁾, läßt an oberrheinische Herkunft denken.

Dies besagt aber nicht, daß die Münsterkanzel auch in einer Straßburger Werkstatt entstanden sein müßte. Allein schon die Entfernung und der beschwerliche Transport des Werks von dort nach Villingen lassen dies wenig glaubhaft erscheinen. Andererseits war wiederum nicht vorstellbar, daß eine im weiteren Sinne einheimische Werkstatt das hochrangige Werk geschaffen haben könnte. Angesichts dieses Dilemmas ist es verständlich, daß das Rätsel um die Herkunft und den Meister der Münsterkanzel bisher ungelöst geblieben ist. Selbst das am Kanzelaufgang angebrachte Meisterzeichen mit Schild war hierbei nicht hilfreich. Inzwischen hat sich diese Situation geändert. Seit ungefähr 1970 weiß man nämlich aufgrund von

Forschungsergebnissen zu der um 1515 entstandenen „Beweinung Christi“ in der Falkensteiner Kapelle in Schramberg – das meisterliche Werk befand sich vormals rund 240 Jahre lang in Rottweil – daß eben in Rottweil zwischen ca. 1500 und 1520 eine höchst leistungsfähige Bildhauerwerkstatt beheimatet war. Aus ihr sind die schönsten Meisterwerke der deutschen Frührenaissance und der deutschen Freiraumplastik um 1500 hervorgegangen. Auch die Villingener Münsterkanzel muß aufgrund zahlreicher Indizien in dieser Rottweiler Werkstatt entstanden sein.

Unser Bildhauer von Rottweil

Der erste Hinweis auf eine große Rottweiler Bildhauerpersönlichkeit geht bereits auf das Jahr 1933 zurück. Damals stieß der Freiburger Kunsthistoriker Hans Rott im Verlaufe seiner ausgedehnten Forschungen zur Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts im Innsbrucker Landesarchiv auf ein Schreiben Kaiser Maximilians vom 17. August 1507³⁾. In ihm weist Maximilian seine Hofkammer zu Konstanz an, seinem Bildhauer aus Rottweil („unseren Bildhauer von Rottweil“), der in kaiserlichem Auftrag nach Wien gereist war, um das Grabmal Kaiser Friedrichs III, Maximilians Vater, zu besehen, Reisekosten und Arbeitsausfall zu vergüten.

Es besteht kein Zweifel, daß es sich bei dem kaiserlichen Rottweiler Bildhauer um einen Meister von hohem Rang gehandelt hat. Leider fehlte lange Zeit jeglicher Hinweis auf eigenhändige Werke dieses Künstlers. Hans Rott selber äußerte die Vermutung, die Besichtigung des Wiener Friedrichsgrabs stehe höchstwahrscheinlich mit Maximilians großem Projekt für sein eigenes Grabmal, dem heutigen Maximiliansgrab in der Innsbrucker Hofkirche, in direktem Zusammenhang.

Schließlich ordnete Rott die bis dahin unbekannte kaiserliche Zahlungsanweisung von 1507 bei den Archivalien des mehrfach belegten Rottweiler Meisters Konrad Rötlin ein.

Langjährige eigene Untersuchungen zu dem bereits erwähnten Falkensteiner Bildwerk, das erst nach Freilegung der Oberfläche im Jahre 1962 seine ursprüngliche faszinierende Ausdruckskraft wiedererlangt hatte, führten schrittweise auf die Spur des kaiserlichen Rottweiler Bildhauers.

Wenn wir die Villinger Münsterkanzel mit der Werkstatt des Rottweiler Bildhauers in Verbindung bringen und insbesondere die hervorragenden Reliefszenen mit guten Gründen als eigenhändige Arbeiten des Meisters ansehen, ist es unerlässlich, zuvor einen Blick auf seine bisher ermittelten Holzbildwerke zu werfen, da wir zwangsläufig vom bereits Bekannten ausgehen müssen. Dabei beschränken wir uns darauf, sie in aller Kürze vorzustellen und auf besondere

Wesensmerkmale hinzuweisen. Die Zusammengehörigkeit dieser Bildwerke haben wir bereits an anderer Stelle ausführlich begründet⁴⁾.

Die Falkensteiner Beweinung Christi

Sie ist eine späte Arbeit aus der Hand des kaiserlichen Rottweiler Bildhauers und dürfte um 1515 oder sogar noch später entstanden sein. Das herrliche Werk, auf der Schwelle von Spätgotik und Frührenaissance, ist in Rottweil beheimatet und hat sich dort bis zu seiner Übersiedlung nach Schramberg um 1750 höchstwahrscheinlich in der ehemals gotischen Dominikanerkirche befunden, die eben um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer barocken Anlage weichen mußte. Seit einer gründlichen Restaurierung und damit verbundenen „Wiederentdeckung“ im Jahre 1962 gilt das Falkensteiner Bildwerk als die bedeutendste holzgeschnittene Darstellung des Beweinungsthemas innerhalb der altdeutschen Bildnerkunst.



Beweinung Christi in der Falkensteiner Kapelle Schramberg – um 1515, in Rottweil beheimatet.

Eine ganze Bündelung höchster künstlerischer Qualitäten verleihen der „Beweinung“ große Ausdruckskraft. Dazu zählen u. a. Geschlossenheit der Komposition, virtuose Schnitzkunst, feinste Oberflächenstruktur, immanente Leidenschaftlichkeit, motivischer Einfallsreichtum. Vor allem aber besticht das Bildwerk durch seine faszinierende Raumhaftigkeit, wobei Skulptur und Raum zu einer unauflösbaren Einheit verschmolzen sind.

Die Grablegung Christi von 1496 und die Statuette eines Falkners

„Grablegung“ und „Falkner“ befanden sich ursprünglich im Liebhaberkabinett der Habsburger auf Schloß Ambras bei Innsbruck, und werden deshalb von der Fachwelt auch als „Ambrascher Bildwerke“ bezeichnet. Vielleicht waren sie Maximilian persönlich gewidmet oder aber ist dieser selber als Besteller aufgetreten. Heute haben beide Skulpturen verschiedene Standorte, die „Grablegung von 1496“ befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München, die Falknerstatuette im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Beide Kleinbildwerke stellen für die frühe Zeit vor 1500 insofern etwas völlig Neues dar, als es sich bei der „Grablegung“ um eine souverän gestaltete Raumgruppe, beim „Falkner“ um eine künstlerisch voll bewältigte Freifigur handelt, wobei der Raum gleichsam zum Bühnenraum wird.

Die Kunsthistoriker haben beide Skulpturen einhellig als Werke von derselben Hand angesehen und ihnen höchste Prädikate verliehen. So wurden sie als „Wunderwerke“⁵⁾ für die Zeit um 1500, als „die schönsten Werke der Kleinskulptur aus unse-



Grablegung Christi 1496, im Bayerischen Nationalmuseum München, ursprünglich auf Schloß Ambras bei Innsbruck. (Die Figur am Sargende ist verloren gegangen.)



rer Frührenaissance“⁶⁾, ja sogar als „den besten Kleinplastiken des italienischen Quattrocento vollkommen ebenbürtig“ gepriesen⁷⁾.

Keinerlei Einhelligkeit gab es jedoch bezüglich der brennenden Meisterfrage. Keine Geringeren als Albrecht Dürer, Anton Pilgram und Konrad Meit versuchte man für diese erstaunlichen Leistungen zu beanspruchen. Noch heute wird im Bayerischen Nationalmuseum die „Grablegung von 1496“ als Werk des Konrad Meit ausgewiesen, obwohl schon lange bekannt ist, daß dieser bedeutende Meister, der nach dem Beginn der Reformation nach dem Westen auswanderte und in Burgund als Hofbildhauer der Margarethe von Oesterreich tätig war, erst um 1485 geboren wurde. Erst über die wiederentdeckte „Falkensteiner Beweinung“, die mit der „Grablegung“ ungemein

Falkner (vor 1500). Kunsthistorisches Museum Wien, ursprünglich Schloß Ambras bei Innsbruck. (Der Falke ist verloren gegangen.)



viele Gemeinsamkeiten aufweist, sollte es schließlich gelingen, die Ambraser Skulpturen als Schöpfungen des kaiserlichen Rottweiler Bildhauers zu bestimmen.

Unverkennbare Merkmale von „Grablegung“ und „Falkner“ sind u.a. ihr Freiraumcharakter, ihre nach allen Seiten völlig bruchlose Gestaltung, statuarische Prägnanz und Schärfe der Konturen, pralle Plastizität, die alle Gebrechlichkeit der Spätgotik negiert, immanente Leidenschaftlichkeit und trotz des kleinen Formats eine höchst virtuose Schnitzkunst.

Mit am Erstaunlichsten aber ist, daß diese vollendete Freiraumplastik kurz vor 1500 den Anschein erweckt, als habe sie nördlich der Alpen bereits lange Tradition, wobei in Wirklichkeit für sie kaum Vorstufen vorhanden waren.

Das Standbild der Zimburgis am Innsbrucker Kaisergrabmal (Hofkirche)

Die Zimburgisstatue von 1507 stellt für diese „neue deutsche Kunst um 1500“ einen weiteren Höhepunkt dar. In ihr begegnen wir der ersten souveränen Freiraumschöpfung auf deutschem Boden im großen Format.

Schon der erste Blick auf das Bronzestandbild, bei dem beim Gießen der linke Arm falsch eingesetzt wurde, verrät, daß es und der „Falkner“ Schöpfungen aus einer Hand sind. Das so eigenartig schräg über die Figur laufende, tief durchfurchte Obergewand, das den Aufbau der Figur entscheidend mitbestimmt, ist bei der Falknerstatuette, wenn auch in gegenläufiger Richtung, bereits vorgegeben. Dieses eigenwillige Gewandmotiv ist in dieser Ausformung in der deutschen Bildnerkunst jener Zeit einmalig. Was wir beim Falkner im kleinen Format vorfinden, ist hier auf höchst geniale Weise in die große Form übertragen.

Die von uns bei der „Grablegung von 1496“ und der Falknerstatuette aufgeführten Wesensmerkmale gelten gleichermaßen für die „Zimburgis“, so daß wir uns ihre erneute Aufzählung ersparen können. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Holzbildwerken des Meisters ist es bei der „Zimburgis“ möglich, die Entstehungsgeschichte lückenlos zu

rekonstruieren. Dabei ergibt sich folgender Zeitablauf: Besuch Maximilians in Rottweil an Pfingsten 1507, vom 17. bis 19. Mai; Wienreise seines Rottweiler Bildhauers im Frühsommer 1507 in Verbindung mit Aufträgen für das Maximiliansgrab; Vergütung der dabei entstandenen Unkosten durch die Konstanzer Hofkammer Anfang September 1507; Modellierung der Zimburgis offensichtlich im Spätjahr 1507 in Rottweil; Begutachtung des Holzmodells im April 1508 durch Maximilian in Augsburg und Weiterleitung desselben auf kaiserliches Geheiß nach Innsbruck, um die Vorbereitungen für den Bronzeguß einzuleiten⁸⁾.

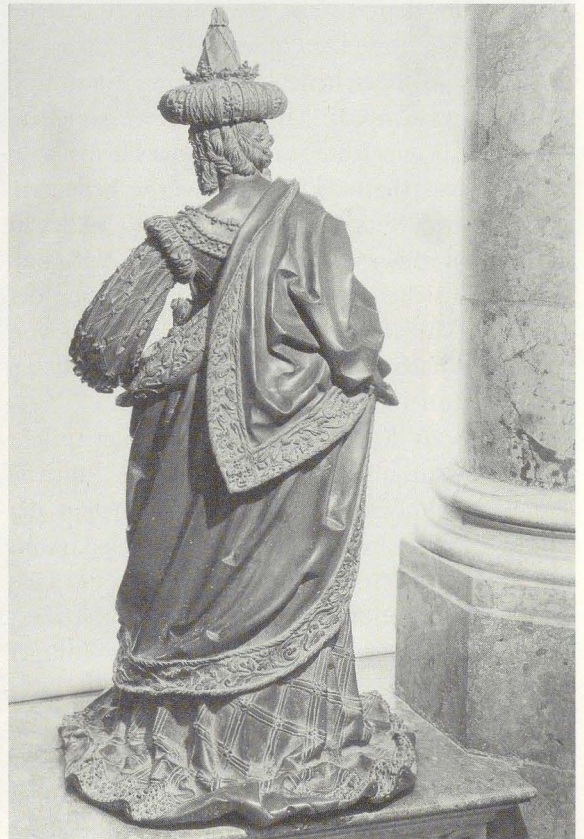
Meister Konrad Rötlin, der Bildhauer

Hans Rott, der bereits 1933 versuchte, den von ihm entdeckten kaiserlichen Rottweiler Bildhauer mit dem mehrfach belegten Rottweiler Meister Konrad Rötlin gleichzusetzen, hat ganz offensichtlich richtig gesehen, denn bei Auswertung

aller Fakten kann es sich bei letzterem tatsächlich nur um den von Maximilian protegierten Plastiker handeln. Die vorläufige Biographie des Konrad läßt sich folgendermaßen umschreiben:

Der Künstler wurde vermutlich kurz vor 1460 in Rottweil geboren, wo der Name Rötlin schon früher nachweisbar ist. Wahrscheinlich handelt es sich um einen nahen Verwandten des späteren Malers David Rötlin, dem wir die bekannte Rottweiler Pürschgerichtskarte von 1564 verdanken. Wir begegnen ihm als Bildhauer zum erstenmal um 1480 in Straßburg, wo er wohl als junger Geselle am Epitaph des Conradus Bock in der Katharinenkapelle des Münsters mitgearbeitet hat⁹⁾. Im Hinblick auf diese frühe Tätigkeit in Straßburg darf man annehmen, daß Rötlin dort bereits seine Lehrjahre verbracht hatte. Nach den Statu-

Zimburgis von Masovien (Holzmodell, Spätjahr 1507). Eine von 28 Figuren des Maximiliangrabes in der Hofkirche zu Innsbruck.



ten des Straßburger Hüttenbundes handelte es sich dabei um eine mindestens achtjährige Ausbildung zum Steinbildhauer und zum Holzschnitzer, was eine spätere Tätigkeit in Stein und in Holz nahelegt.

Erst sehr viel später – wahrscheinlich liegen auch Wanderjahre dazwischen – wird Rötlin in Rottweil selber faßbar. Ein Rottweiler Steuereintrag vom Dezember 1507 weist ihn ausdrücklich als ehrbaren Bildhauermeister und Rottweiler Bürger mit ansehnlichem Haus- und Grundbesitz im Rottweiler Sprengerort, nahe der Hochbrück, aus¹⁰). Gerade für das wichtige Jahr 1507, da Maximilian mit großem Gefolge Rottweil besucht, sein Rottweiler Bildhauer nach Wien reist und das Holzmodell für die Zimburgisstatue entsteht, sind Konrad Rötlin und seine Werkstatt in Rottweil urkundlich belegt.

Schließlich findet Konrad Rötlin im Jahre 1519 als „Bildhauer zu Rottweil“ zum letztenmal urkundliche Erwähnung¹¹).

Wenn wir den bereits erwähnten Rottweiler Steuereintrag vom Dezember 1507 heranziehen, der Rötlin als angesehenen Meister mit Haus- und Grundbesitz ausweist, darf man davon ausgehen, daß er sich bereits Jahre zuvor in seiner Heimatstadt niedergelassen hatte. Dies aber würde bedeuten, daß er seiner Werkstatt von ca. 1500 – vielleicht sogar schon früher – bis mindestens 1519 vorstand. Es darf als sicher gelten, daß die Entstehung der Villingener Münsterkanzel, einmal abgesehen von der Frage nach ihrer Herkunft, in eben diesen Zeitraum hineinfällt.

Für Rötlin als dem kaiserlichen Bildhauer spricht auch der Umstand, daß um 1507 für Rottweil keine einheimische Meisterwerkstatt neben der Rötlinischen nachweisbar ist. Schließlich kommt Rötlin aus dem Straßburger Kunstkreis, wo auch die Holzbildwerke des kaiserlichen Bildhauers trotz ihrer Gegensätzlichkeit zur Straßburger Plastik um 1500 letztlich ihre Wurzel haben.

Zeitlage und Bedeutung der Villingener Kanzel

Die Entstehung der Münsterkanzel fällt mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Zeit zwischen 1500 und

1510. Sie ist somit jünger als die berühmte Kanzel des Straßburger Münsters von 1488 und nur wenig älter als die Wiener Kanzel in St. Stephan von 1515. Sicherlich waren die für die Villingener Kanzel bereitstehenden Mittel im Vergleich mit den genannten großen Kanzelschöpfungen relativ bescheiden. Dennoch hat der Villingener Kanzelmeister es in bewundernswerter Weise verstanden, dem Gesamtwerk durch bewußte Konzentrierung aller künstlerischen Mittel auf den Reliefzyklus der Passion Christi große Akzente zu verleihen.

Die geniale Idee des längs der Treppenbrüstung ansteigenden, sich dramatisch verdichtenden Kreuzwegs war sicher seine eigene. Direkte Vorbilder dafür gab es damals unseres Wissens nicht. Die faszinierende skulpturale Gestaltung des Reliefzyklus verhilft der Villingener Münsterkanzel unter den bedeutenden Kanzelschöpfungen zu einer unverwechselbaren Sonderstellung auf der Schwelle von Spätgotik und Frührenaissance.

Die Zuordnung der Villingener Münsterkanzel zur Rottweiler Rötlinwerkstatt

Man darf davon ausgehen, daß der Villingener Kanzelmeister angesichts der Größe des ihm erteilten Auftrags auch Werkstattmitarbeiter beschäftigte, die an der Kanzel die groben und einfacheren Steinmetzarbeiten ausführten. Die Überlieferung, derzufolge ein halb erblindeter Meister die Kanzel mit Hilfe seiner Tochter fertiggestellt haben soll, wird man indessen getrost in das Reich der Phantasie verweisen dürfen, denn der Meister erweist sich an den Kanzelreliefs überall als ein äußerst scharfsichtiger Beobachter. Die Reliefs jedenfalls, vielleicht mit geringfügigen Einschränkungen, sind eigenhändige Schöpfungen, zusammen mit dem Schmerzensmann am Kanzelfuß und dem Selbstbildnis an der Stiegensäule. Entsprechend unserer Themenstellung und Zielsetzung werden wir uns also in erster Linie mit den Kanzelreliefs zu befassen haben, wenn schon keinerlei urkundliche Nachricht über Herkunft und Meister der Kanzel vorliegt und auch das am Kanzelaufgang angebrachte Meisterzeichen bislang zu keinem Ergebnis geführt hat.

Das bedeutet keineswegs, daß wir nun etwa den Reliefzyklus aus dem Gesamtkomplex Kanzel herauslösen wollten, was sich von selber verbietet. Er ist zwar das Herzstück der Kanzel, aber doch wiederum nur ein Teil des Gesamtwerks, das allein schon durch seinen klar und harmonisch gegliederten architektonischen Aufbau zu beeindrucken vermag.

Die Relieffolge an der Villingener Kanzel, die sich durch überragende Steinmetzarbeit, eine ungewöhnliche Gestaltungskraft der Darstellung, durch die Dichte des Geschehens und großen Einfallsreichtum im Motivischen gleichermaßen auszeichnet, besteht aus folgenden 7 Szenen:

- 1) Pilatus wäscht sich die Hände
- 2) Veronika mit dem Schweißstuch und Henker zu Pferd
- 3) Christus trägt das Kreuz, unterstützt von

Simon von Cyrene; voraus die zwei nackten Räuber

- 4) Annäherung Christi ans Kreuz (bei gleichzeitigem Übergang von der Stiegenbrüstung in die Korbbrüstung)
- 5) Die Kreuzigungsgruppe und die ohnmächtige Maria (zentral ins Schiff zeigend, über der Frontseite des Kanzelfußes)
- 6) Christus wird vom Kreuz abgenommen
- 7) Christus wird ins Grab gelegt

Wir beschränken uns im folgenden auf zwei Reliefszenen, die geeignet sind, die Frage nach dem in Vergessenheit geratenen Meister der Kanzel gültig zu entscheiden, ohne daß wir dabei das übrige Reliefwerk außer acht lassen. Diese Beschränkung dient zugleich einer klaren Sichtbarmachung unserer Argumente, wobei wir von vorneherein auf alles Nebensächliche verzichten.



Das Kanzelrelief

Annagelung Christi ans Kreuz

Innerhalb des Reliefzyklus gehört diese Szene zum Außergewöhnlichsten. Aber nicht nur hier. Sie hat in der deutschen Bildnerkunst um 1500 Seltenheitscharakter, für jene Zeit wahrscheinlich sogar den Charakter der Einmaligkeit. Wir wollen dies in zwei Schritten verdeutlichen.

a) Die Form als Tat

Das turbulente Geschehen und die drängende Unrast der Henkersknechte in der Szene von Christi Kreuztragung, die unmittelbar der Annagelung Christi ans Kreuz vorausgeht, entlädt sich hier in äußerst geballte Aktivität. Mit geradezu unbändiger Leidenschaft vollziehen die fünf Schergen ihr Metier, wobei zwei von ihnen mit Seilen das Kreuz festzurren, während die übrigen die Nägel hineinwuchten. Zwar handeln sie in höherem Auftrag, doch der eigene Wille zur Tat kommt bei allen überdeutlich zum Ausdruck. Von den verschiedensten Richtungen her sind sie auf die Enden der Kreuzbalken fixiert, was sie zu den verschiedensten Körperhaltungen zwingt, wobei Arme und Beine weit ausladend agieren und der Körper, entsprechend der jeweiligen Aktion, zum Teil komplizierte Drehbewegungen ausführt.

Von der Spätgotik aus betrachtet liegt hier etwas ganz Neues vor. Die aus dem Relieffgrund hervorgetriebenen Gestalten der Schergen setzen auf Seiten des Meisters ein tiefes Verständnis für innerkörperliche Vorgänge voraus, welche die jeweilige Körperhaltung begründen. Ganz im Gegensatz zur Spätgotik tritt das Wollen in den Vordergrund, das die Aktion bestimmt. Die Tat wird gesehen und sie bedingt ursächlich die Form der Gestalt. Genau das trifft in vollem Umfang auf die hier behandelte Reliefszene zu. Sie ist geradezu ein Musterbeispiel für jene „neue deutsche Kunst“, die innerhalb der deutschen Plastik um 1500 bei allenfalls einer Handvoll Meister in Erscheinung tritt und die Wilhelm Pinder, einer der Altmeister der deutschen Kunstgeschichte mit „Form als Tat“ charakterisiert¹²⁾. Erlesene Meisterwerke dieser Richtung sind nach Pinder mit in er-



ster Linie die erstaunlichen „Ambraser Kleinbildwerke“ des Konrad Rötlin, den Pinder allerdings nicht kannte, da der Durchbruch zur Wiederentdeckung des kaiserlichen Rottweiler Bildhauers erst gegen 1970 erfolgte.

Für uns ist von Belang, daß die Straßburger Plastik jener Zeit an dieser neuen Entwicklung überhaupt nicht teilgenommen hat. Dies ist insofern erstaunlich, als Straßburg im ausgehenden 15. Jahrhundert immer noch einer der größten Brennpunkte der bildenden Künste im damaligen Reich war.

Um das Verhältnis der Villinger Kanzelreliefs speziell zur Straßburger Plastik ihrer Zeit zu klären, ist an dieser Stelle ein kurzer kunsthistorischer Exkurs aufschlußreich.

Bis in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stand auch die oberrheinische Skulptur unter dem Diktat des Gewandes, hinter dem sich der Körper verbarg und nur eine Art Formel war. Erst das Auftreten des genialen Nikolaus Gerhaerts, der

von 1462 bis 1467 in Straßburg wirkte und mit seinem Realismus die oberrheinische Bildnerkunst wie kein anderer beeinflusste, brachte hierin eine Änderung. Eine von Gerhaerts großen Leistungen bestand darin, daß er den Körper unter dem Gewand als lebendigen Organismus sichtbar machte. Die Straßburger Meister sind ihm darin bis zum Ende der Spätgotik um 1520 weithin gefolgt. Den nächsten Schritt, nämlich daß in der bildnerischen Darstellung eine Person als Träger einer vom Willen bestimmten Handlung ihre gesamte Körperlichkeit sichtbar mit einbringt und gleichzeitig komplexe Bewegungsabläufe offenlegt, wie es für die fünf Schergen bei Christi Annagelung ans Kreuz in vollem Umfang zutrifft, hat die Straßburger Plastik nicht vollzogen.

Ohne jeden Zweifel sind die Villingener Kanzelreliefs in gewichtigen Merkmalen, vor allem auch durch ihre Nähe zur Frührenaissance, nicht straßburgisch und finden in der Straßburger Bildhauerkunst um 1500 auch keinerlei Entsprechungen. Zumindest verwandte Züge gibt es allenfalls im Nürnberger Kunstkreis, etwa bei Adam Kraffts Selbstbildnis am Sakramentshaus in St. Lorenz von 1496 oder dem „Astbrecher“ von 1490 von Peter Vischer d. Ä. (Bayerisches Nationalmuseum München), wo auf ganz ähnliche Weise körperliche Funktionalität sichtbar wird.

b) Auf der Grenze zwischen Relief- und Freiraumplastik

Die fünf Schergen bei Christi Annagelung ans Kreuz im Relief gleichsam raumhaft in Szene zu setzen, sie in den verschiedensten Körperstellungen perspektivisch richtig zu erfassen, setzt virtuos bildhauerisches Können und vor allem auch lange Erfahrung voraus. Dabei geht der Meister an die Grenze des im Relief Möglichen. Der über dem Haupt Christi mit gespreizten Beinen hantierende Scherge fällt unter der Wucht seines Hammerschlags, in den er sein ganzes Körpergewicht hineinlegt, fast aus dem Relief heraus. Die beiden anderen, die ebenfalls ihre Hämmer schwingen, drängen nach vorne bis hinaus auf den Brüstungsims, um sich dort abzustützen.

In Wirklichkeit bewegt sich der Meister auf der Grenze zwischen Relief- und Freiraumplastik. Der ungestüme Drang zur Tat, wie er sich bei den fünf Schergen äußert, verlangt in letzter Konsequenz den freien Raum, um sich darin ungehindert entfalten zu können. Der Villingener Kanzelmeister muß lange Erfahrung im freiräumlichen Gestalten besessen haben, anders läßt sich diese Szene in ihrer bildhauerischen Kühnheit nicht erklären.

An dieser Stelle ist ein Blick auf die deutsche Freiraumplastik um 1500 höchst aufschlußreich.

Kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert treten nördlich der Alpen allererste Versuche im freiräumlichen Schaffen auf, wobei es sich hauptsächlich um Arbeiten im kleinen Format handelt. Zu diesen gehören als herausragende Leistungen die bereits mehrfach erwähnten „Ambraser Kleinbildwerke“ des Konrad Rötlin. Erstaunlicherweise war es Kaiser Maximilian selber, der diese neue Richtung in ein gewaltiges Projekt einbinden und den bildenden Künstlern seiner Zeit eine völlig neue Aufgabe stellen sollte, nämlich diejenige der überlebensgroßen Freiraumstatue.

Das von Maximilian geplante eigene Grabmal sah u. a. 40 Standbilder vor, die ein großes Grabgeleit verkörpern sollten. Bis zu Maximilians Tod im Jahre 1519 waren allerdings nur 11 Statuen fertiggestellt und in Erz gegossen, da Geldnöte und Probleme mit dem Guß den Fortschritt der Arbeiten verzögert hatten.

Unter diesen befinden sich vier Meisterwerke von europäischem Rang die man mit Recht als den Ruhm der deutschen Freiraumplastik jener Tage bezeichnen darf. Es handelt sich dabei um die Standbilder der Zimburgis von Masovien (1507/08), der Elisabeth von Görz (um 1514), des Sagenkönigs Artus und des Gotenkönigs Theoderich (beide um 1513).

Höchst aufschlußreich ist ihre Herkunft. Das früheste und bahnbrechende Meisterwerk, die Zimburgis, deren Entstehungsgeschichte wir bereits nachvollzogen haben, kam aus Rottweil, aus der Hand des dortigen kaiserlichen Bildhauers von 1507. Die übrigen drei Arbeiten stammen allesamt aus dem Nürnberger Kunstkreis: die Vor-

zeichnungen zu beiden Männergestalten entwarf Albrecht Dürer, von Peter Vischer d. Ä. wurden sie in Nürnberg gegossen.

Erstaunlich ist dabei, daß die Straßburger Plastik an den Grabmalstatuen keinerlei Anteil hat. Dies läßt sich wohl nur so erklären, daß dort um 1500 die Voraussetzungen dafür nicht gegeben waren. Tatsächlich enthält die Straßburger Plastik auf der Schwelle zum 16. Jahrhundert keine „Renaissance-Elemente“¹³⁾, sondern geht in eine andere Richtung, wobei sie zu spätgotisch-barocken Formen neigt (z. B. Laurentiusportal am Münster, um 1500). Auch insofern lassen sich die Villingener Kanzelreliefs in Straßburg nicht unterbringen. Noch weniger sind sie ulmisch, sicher auch nicht nürnbergisch, obwohl die dortige Plastik in manchem analoge Züge aufweist. Aus der Zeitsituation heraus kann es sich bei ihnen nur um Meisterleistungen aus der Rottweiler Rötlinwerkstatt handeln. Es gibt dazu keine Alternative.

Wenn wir davon ausgehen, daß die Villingener Kanzel zwischen 1500 und 1510 geschaffen wurde und daß ihr Meister in Anbetracht seines überragenden Könnens und seiner sehr langen Erfahrung mindestens ein Fünfzigjähriger war, dann ist er in jungen Jahren ganz sicher in einer noch rein spätgotischen Umgebung großgeworden. Seine Anfänge sind mit hoher Wahrscheinlichkeit in Straßburg zu suchen, denn seine oberrheinische Herkunft ist an den Kanzelreliefs immer noch ablesbar: u. a. die Faltenstrukturen an den Gewändern, die szenische Lebendigkeit innerhalb der Gruppe, der Hang zu mimischer Übertreibung sind Straßburger Hinterlassenschaft. Aber die Villingener Reliefs zeigen auch überdeutlich, daß der Meister offenbar schon sehr früh einen eigenen, ganz neuen Weg in Richtung Frührenaissance eingeschlagen hat. Denn wie wir eingangs erwähnten, gehört er ohne jeden Zweifel zu eben jener ganz kleinen Zahl von Plastikern, die jene „neue deutsche Kunst um 1500“ weg von der Spätgotik und in seinem Falle weg von Straßburg mitbegründet haben.

Dieser Weg ist aber genau derjenige des Rottweiler Konrad Rötlin, des kaiserlichen Bildhauers von

1507, wie es sich an seinen Holzbildwerken ablesen läßt. Die Annahme, der Villingener Kanzelmeister sei bei gleicher Alterslage, bei gleicher Herkunft und bei gleicher künstlerischer Entwicklung eine Art Zwillingbruder des Rottweiler Bildhauers, wäre völlig absurd. Es kann nur so sein, daß Konrad Rötlin selber der Schöpfer der Villingener Münsterkanzeln ist. Schließlich ist auch die Nähe zu Rottweil kein geringes Argument.

Das Kanzelrelief der Grablegung Christi

Die Darstellung der Grablegung Christi beschließt den Villingener Reliefzyklus. Sie bestätigt in verblüffender Weise die Urheberschaft des Konrad Rötlin, weshalb wir sie als zweite Reliefszene herausgreifen.

Von der kleinen Grablegung Christi von 1496 (Bayerisches Nationalmuseum) war im Zusammenhang mit dem Rottweiler Meister schon wiederholt die Rede. Erstaunliche Tatsache ist nun, daß sich diese Raumgruppe im Villingener Grablegungsrelief unverkennbar und in aller Deutlichkeit widerspiegelt. Freilich kann man dabei nicht erwarten, daß beide Darstellungen einander völlig gleichen, denn sie unterscheiden sich voneinander nach Material und Format, nach Zweck und Absicht. Aber das beiden Darstellungen zugrundeliegende Urbild, von dem sie Variationen sind, ist gleich und entspringt derselben inneren Vorstellungswelt.

Beim folgenden Vergleich müssen wir bei der kleinen Raumgruppe die Vorderansicht, also ihre eigentliche Schauseite, heranziehen.

Im Gegensatz zu Schongauers Grablegung Christi aus der Stichfolge „Kleine Passion“, bei welcher Rötlin für sein Holzbildwerk mehrere Anleihen gemacht hat (das Sargprofil, die Kappe des Nikodemus, das Motiv des die Maria von hinten umfassenden Johannes) ist bei den hier zu vergleichenden Darstellungen der Blick auf den Sarg und auf Christi Leichnam unverdeckt. Völlig übereinstimmend sind die beiden Träger, Joseph von Arimathia (rechts) und Nikodemus (links) an den entgegengesetzten Sargecken postiert, einander schräg gegenübergestellt, wobei Joseph von



Arimathia das linke Bein längs der Sargwand auffällig weit nach vorne streckt. Da wie dort ist er im Gegensatz zu Nikodemus als gebrechlicher alter Mann dargestellt. Nikodemus wiederum vermittelt in gleicher Weise zwischen der vorderen und hinteren Bildzone.

Hinter dem Sarg, der bei beiden Darstellungen ein fast gleiches Profil aufweist, ist bzw. war eine jeweils dreiköpfige Trauergruppe angeordnet, bestehend aus Maria, Johannes und Maria Magdalena. Leider ist bei der „Grablegung von 1496“ Maria Magdalena verloren, es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß sie eine ganz ähnliche Position eingenommen hat.

Zwar haben Maria und Johannes im Vergleich ihre Plätze vertauscht, dennoch umfaßt der Jünger die Muttergottes gleichermaßen von hinten, was beim Holzbildwerk von der Schauseite aus allerdings nicht sichtbar ist.

Bei Johannes fällt auf, daß er im Unterschied zu den meist asketischen Zügen des Jüngers bei spätgotischen Darstellungen da wie dort ein kern-

rundes Antlitz mit ganz ähnlicher Lockenrahmung aufweist. Marias langer, strangartiger Kopftuchschal fällt beim Villingener Relief herab bis in Hüfthöhe, bei der kleinen Grablegung verläuft er ganz ähnlich über Marias Rückenpartie. Auch die Anatomie des Christusleichnams, der bei beiden Darstellungen gute Körperbeobachtung verrät, zeigt trotz der verschiedenen Werkstoffe keine nennenswerten Unterschiede.

Hinzu kommt, daß sich die Villingener Darstellung als Ganzes durch eine erstaunliche Raumkraft auszeichnet, was ihre Gemeinsamkeiten mit der Rötlinischen Grablegung von 1496 noch verstärkt. Die große Anzahl gleicher und ähnlicher Bildgehalte ist mehr als bloßer Zufall. Sie läßt sich nur aus der gleichen Vorstellungswelt ein und desselben Meisters begreifen.

Weitere Übereinstimmungen der Villingener Kanzelreliefs mit Konrad Rötlin's Holzbildwerken

Wir haben zwei Reliefszenen herausgegriffen, die besonders geeignet erscheinen, das Meisterproblem einer Lösung zuzuführen. Beim abschließenden Versuch, die Kunst des Kanzelmeisters anhand von weiteren Wesensmerkmalen und Eigentümlichkeiten noch genauer zu charakterisieren, nehmen wir indessen auf den gesamten Reliefzyklus Bezug.

a) Die von klaren Umrissen bestimmte Gestaltgebung

Nähert man sich der Villingener Kanzel, treten die Reliefszenen bereits aus größerer Entfernung überraschend deutlich hervor. Gestochen scharfe Umrisse sind sowohl für das dargestellte Geschehen wie auch für die einzelnen Gestalten charakteristisch. Überall empfindet man die Ganzheit der Gestalt, die auch bei lebhaftester Gebärde nie aus ihrem Zentrum herausfällt und innerhalb klarer Umrisse geborgen ist. Und nirgendwo ist die Gestalt durch Nebenformen verunklart, wie dies bei den letzten spätgotischen Altären, z. B. in Breisach oder in Zwettl der Fall ist, wo sie fast im Beiwerk erstickt. Diese Art von fast barockem

Formüberschwang muß dem Kanzelmeister völlig fremd gewesen sein.

b) Pralle Plastizität und immanente Leidenschaftlichkeit

In den Kanzelreliefs äußert sich eine ungewöhnlich starke plastische Energie, die dem Gesamtwerk große Frische und Unmittelbarkeit verleiht. Hinzu kommen eine immanente Leidenschaftlichkeit und äußere Lebendigkeit, die in dieser Intensität höchst selten sind. Der Meister selber muß von leidenschaftlichem, ja jähem Temperament gewesen sein, das in sein Werk mit eingeflossen ist. Die faszinierende Ausdruckskraft der Villingener Kanzelreliefs beruht auf einer Verdichtung und Verflechtung von höchsten künstlerischen Qualitäten, insbesondere aber auf ihrer prallen Plastizität, der Vehemenz der Aktion und einer tief empfundenen Leidenschaftlichkeit der Darstellung. Genau diese Wesensmerkmale sind aber auch für alle Rötlinischen Holzbildwerke charakteristisch.

c) Die Liebe zum Detail

Bei genauer Betrachtung des Reliefzyklus fällt auf, daß der Meister auf scheinbar Nebensächliches große Sorgfalt verwendet hat. Dies gilt gleichermaßen für Körper, Gewand und Gerät.

Akribisch geriefelte Gewandstücke, Knopfreiheiten, Kopftuchbündel bis hin zur feinsten Knitterung von Stulpenstiefeln, bordierte Täschchen und verzierte Beile, perfekt gedrehte Seile, Finger- und Zehennägel, Krähenfüße in den Augenwinkeln, ja sogar angedeutete Zahnreihen und vieles mehr, geben der Darstellung noch zusätzlich einen Hauch von Anekdotischem, Erzählerhaftem. Diese „liebvolle Kleinwerktreue“, die auch das scheinbar nebensächliche Detail im Auge behält und in die Gesamtwirkung mit einbezieht, ist vor allem bei Rötlin's „Ambraser Skulpturen“ besonders deutlich vorgegeben.

Mönchweiler

Das am Aufgang zur Villingener Münsterkanzeln angebrachte Meisterzeichen mit Schild kommt im

spätgotischen Chor der St. Antoniuskirche in Mönchweiler bei Villingen wieder vor. Am besten sichtbar ist es auf dem 4. Schlußstein des Gewölbes, direkt neben dem Wappen des damaligen St. Georgener Benediktinerabtes, auf den der Auftrag für den Bau des Mönchweiler Gotteshauses (Beginn 1511) zurückgeht¹⁴).

Was uns an Mönchweiler interessiert, ist vor allem folgender Umstand: der damalige St. Georgener Abt Eberhard II (1505 – 1517) stammte aus dem Rottweiler Patriziergeschlecht der Bletz von Rotenstein. Es ist somit keine Frage, daß der Abt die Rottweiler Rötlinwerkstatt gekannt hat. Daß er wohl von vorneherein versuchte, sie für Arbeiten am Mönchweiler Chor zu gewinnen, liegt eigentlich auf der Hand, zumal sie sich durch ihre überragende Leistungsfähigkeit und räumliche Nähe zu Mönchweiler von selber empfahl.

Gengenbach

Nach Revellio kommt das Meisterzeichen an der Villingener Kanzel auch „an den Strebepfeilern des Chores“ in der ehemaligen Gengenbacher Abteikirche und auch „in der Kapelle Maria zur Ketten in Unterharmersbach“ vor¹⁵).

Unsere Suche in Zell (am Harmersbach) war allerdings erfolglos. In Gengenbach hingegen ist man zumindest versucht, das dortige „Heilige Grab“ von 1505 mit dem Villingener Kanzelmeister in Verbindung zu bringen. An diesem hervorragenden Steinbildwerk, das wie durch ein Wunder die verheerende Brandkatastrophe von 1689 überstand und in der heutigen Gengenbacher Kirche das älteste und zugleich wertvollste Kunstdenkmal ist, dürfte es kaum möglich sein, den Anteil des Meisters und den seiner Werkstattmitarbeiter auseinanderzuhalten. Eigenhändige Arbeiten des Meisters sind jedoch mit Sicherheit die drei trauernden Heiligen Frauen (drei Marien) am offenen Grab.

Dabei fällt auf, daß vor allem die linke und die rechte Frauengestalt mit ihrem jeweils schönen, beseelten Antlitz den trauernden Marien der Falkensteiner, ehemals Rottweiler Beweinung sehr nahestehen. Höchst auffällig ist auch, daß bei der Gengenbacher Maria Magdalena (rechts) das

Obergewand in genau gleicher Weise über die Schulter abrutscht wie bei der gleichnamigen Falkensteiner Heiligen. Auch die Faltenstrukturen der Draperie, die auf eine Schulung des Meisters in Straßburg um 1480 schließen lassen, weisen mancherlei Gemeinsamkeiten mit Rötlin's Holz-bildwerken auf. Solange jedoch keine genaue Untersuchung des Gengenbacher Steinbildwerks vorliegt, sollte man u. E. keine vorschnellen Schlüsse ziehen.

Wir kommen zum Schluß noch einmal auf die Münsterkanzeln zurück. Nicht nur das Meisterzeichen ist dort abgebildet, der Meister selber hat an der Stiegenstütze sein Selbstbildnis hinterlassen. Auch hierin tut er es seinen Nürnberger Zeitgenossen gleich, die sich ebenfalls in Selbstbildnis-

sen am Sakramentshaus in St. Lorenz (Adam Krafft) und am Sebaldusgrab in St. Sebald (Peter Vischer d. Ä.) verewigt haben. Auch hierin erweist sich der Villingener Kanzelmeister als der Frührenaissance zugewandt und einem neuen künstlerischen Selbstbewußtsein verpflichtet.

Der Mann am Stiegenfuß aber kann kein anderer sein als Meister Konrad Rötlin, der Rottweiler Bildhauer Kaiser Maximilians. Als dem bahnbrechenden Wegbereiter unserer deutschen Frührenaissance um 1500 gebührt diesem Hauptmeister besonderer Ruhm. Daß gerade das Villingener Münster mit seiner hochbedeutenden Kanzel ein Werk dieses genialen Plastikers beherbergt, darf die Villingener Bürger, allen voran die Münstergemeinde, mit berechtigtem Stolz erfüllen.

Anhang: Die Werke des Konrad Rötlin in chronologischer Folge

- um 1480: Mitarbeit am Epitaph des Conradus Bock in der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters im Werkstattverband des Peter von Algesheim.
Conradus Bock stammte aus einer Rottweiler Patrizierfamilie und war Bürgermeister von Straßburg.
- 1496: „Grablegung Christi von 1496“ (Holz), früheste Raumgruppe der deutschen Frührenaissance, ursprünglich auf Schloß Ambras bei Innsbruck im Liebhaber-kabinett der Habsburger, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München. Die Figur der Maria Magdalena ist verloren.
- vor 1500: Statuette eines Falkners (Holz), der Falke ist verloren, erste souverän gelöste Freifigur im kleinen Format, ursprünglich auf Schloß Ambras wie die kleine Grablegung, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien.
- ? 1505: „Heiliges Grab“ in Gengenbach in der ehemaligen Abteikirche der Benediktiner.
- 1507: Standbild der „Zimburgis von Masovien“ (Holzmodell), im April 1508 von Maximilian in Augsburg begutachtet. Es handelt sich um die erste künstlerisch voll bewältigte Freiraumstatue im großen Format. Das Bronze-standbild befindet sich am Kaisergrabmal Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche.
- vor 1510: Münsterkanzeln in Villingen mit großartigem Reliefzyklus der Passion Christi (mit Meisterzeichen).
- ab 1511: Arbeiten in der St. Antoniuskirche in Mönchweiler bei Villingen (gleiches Meisterzeichen wie an der Villingener Kanzel. Sakramentshaus im Chor, meisterliches Christusantlitz auf dem I. Schlußstein des Deckengewölbes. Weitere Meisterzeichen im Chor lassen vermuten, daß Rötlin auch als Baumeister tätig war.
- um 1515: „Falkensteiner Beweinung Christi“, Holz, so benannt nach dem heutigen Standort in der Falkensteiner Kapelle in Schramberg (Kr. Rottweil). Zuvor befand sich das Bildwerk ca. 240 Jahre lang in Rottweil, wo es beheimatet ist. Schönste holzgeschnittene Beweinung der deutschen Spätgotik, auf der Schwelle zur Frührenaissance.

Anmerkungen

- 1) Wilhelm Pinder, Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Band III, 2. Aufl., Köln 1953, S. 235
- 2) Paul Revellio, Führer durch Alt-Villingen, Revellio-Druck Hüfingen, S. 28
- 3) Innsbruck, Landesarchiv, Maximiliana XI 20 dazu Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, I, 1933, S. 162; dort originaler Text abgedruckt
- 4) Heinrich Adrion, Der Rottweiler Bildhauer Kaiser Maximilians – Konrad Rötlin von Rottweil, Stuttgart 1970
- 5) Friedrich Winkler, Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Jg. 1924, S. 55
- 6) Wilhelm Vöge, Konrad Meits vermeintliche Jugendwerke und ihr Meister, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Jg. 1927, S. 24
- 7) Friedrich Winkler, a.a.O., S. 55
- 9) Karl Oettinger, Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal, Nürnberg 1966, S. 34 unten, 42 unten
- 9) Zeitschrift des Oberrheins VIII, 1857, S. 431
- 10) Stadtarchiv Rottweil, Lade LXXIX, fasc. 10, Zinsbrief vom 20. Dezember 1507
- 11) Zeitschrift des Oberrheins, VIII. 1857, S. 431. Bezugnahme auf eine Urkunde aus dem Jahre 1519, in der Maister Cunrat Rötlin bildhower zu Rottweil zum letztenmal erwähnt wird
- 12) Wilhelm Pinder, a.a.O., S. 231 ff.
- 13) Marie Louise Hauck, Der Bildhauer Conrad Sifer von Sinsheim und sein Kreis in der oberrheinischen Spätgotik, in: Annales Universitatis Saraviensis, IX, Saarbrücken 1960, S. 241
- 14) D.-E. Maier, St. Antoniuskirche von Mönchweiler ein benediktinisches Kleinod, 1995, S. 2, Geschichte des Ortes und der Kirche
- 15) Paul Revellio, Beiträge zur Geschichte der Stadt Villingen, gesammelte Arbeiten, Ring-Verlag, Villingen, 1964, S. 107